ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

53

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

Πουσσέν



FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ
MILANO ΑΘΗΝΑΙ

Νικολὰ Πουσσὲν

Ο ΝΙΚΟΛΑ ΠΟΥΣΣΕΝ γεννήθηκε τὸν Ἰούνιο τοῦ 1594 στὴ Νορμανδία, στὴν κωμόπολη Λὲζ Ἀντελύ, ἀπὸ μιὰ οἰκογένεια χωρικῶν ποὺ εἶχε δεσμοὺς μὲ δικαστικοὺς καὶ ἀστούς. Στὰ 1612, μὲ τὴν ἐνθάρρυνση τοῦ ζωγράφου Κεντὲν Βαρέν, φεύγει κρυφὰ στὸ Παρίσι καὶ μαθητεύει κοντὰ σὲ διάφορους ζωγράφους. Ἕνας νεαρὸς ἀριστοκράτης ἀπὸ τὸ Πουατοὺ τοῦ προσφέρει στέγη καὶ τροφή. Μὲ τὴ μεσολάβηση τοῦ Ἀλεξὰντρ Κουρτουά, αὐλικοῦ ὑπαλλήλου, παίρνει τὴν ἄδεια νὰ ἐπισκέπτεται τὶς βασιλικὲς συλλογὲς τέχνης, ὅπου μελετᾶ ἰδιαίτερα τὰ ἀρχαῖα γλυπτά, τὴν ἰταλικὴ ζωγραφικὴ καὶ χαρακτικὰ ἀπὸ ἔργα τοῦ Ραφαὴλ καὶ τοῦ μαθητῆ του Τζούλιο Ρομάνο. Ἔπειτα ἀρχίζει νὰ ταξιδεύη, πρῶτα στὸ Πουατού, κι ἔπειτα ὡς τὴ Φλωρεντία· μὰ ξαναγυρίζει στὸ Παρίσι, ἴσως γιὰ λόγους ὑγείας. Στὰ 1622 οἱ Ἰησουίτες τοῦ παραγγέλνουν ἕξι ἀναμνηστικὲς ὑδατογραφίες. Ὁ διάσημος τότε ποιητὴς Τζιαμπαττίστα Μαρίνο, γνωστὸς στὴ Γαλλία σὰν «Ἱππότης Μαρέν», τὸν καλεῖ νὰ δουλέψη κοντά του μιὰ σειρὰ σχέδια πάνω σὲ θέματα παρμένα ἀπὸ τὸν Ὀβίδιο. Τὸν ἴδιο καιρὸ ὁ Πουσσέν, μαζὶ μὲ ἄλλους ζωγράφους, συμμετέχει στὴ διακόσμηση τοῦ Ἀνακτόρου τοῦ Λουξεμβούργου. Στὰ 1623 ξεκινᾶ γιὰ τὴ Ρώμη, μὲ σκοπὸ νὰ συναντήση τὸν Μαρίνο· φτάνει τὸ Μάρτιο τοῦ 1624, μετὰ ἀπὸ ἕνα σταθμὸ στὴ Βενετία. Μὰ ἡ προστασία τοῦ Μαρίνο δὲ θ' ἀργήση νὰ τοῦ λείψη, γιατὶ ὁ ποιητής, ποὺ

1 - *Ἡ Ἁγία Οἰκογένεια μὲ τὸν Ἅγιο Ἰωάννη, τὴν Ἁγία Ἐλισάβετ καὶ τὸν Ἅγιο Ἰωσὴφ ποὺ προσεύχεται*, ἐλαιογραφία, Παρίσι, Λοῦβρο.

2 - *Ὁ Θρίαμβος τῆς Γαλάτειας*, σχέδιο, Στοκχόλμη, Ἐθνικὸ Μουσεῖο.

3 - *Ἡ Ἔμπνευση τοῦ Ποιητῆ*, ἐλαιογραφία, Παρίσι, Λοῦβρο.

RENATO ROLI



1

εἶχε φτάσει πρὶν ἀπὸ τὸν καλλιτέχνη στὴ Ρώμη, φεύγει γιὰ τὴ Νεάπολη, ὅπου καὶ πεθαίνει στὰ 1625. Εἶχε προλάβει ὅμως νὰ συστήση τὸν Πουσσὲν στὸν καρδινάλιο Φραντσέσκο Μπαρμπερίνι, ἀνιψιὸ τοῦ Οὐρβανοῦ Η'. Δυστυχῶς ὁ καρδινάλιος διορίζεται διπλωματικὸς ἀντιπρόσωπος τοῦ πάπα στὴ Γαλλία κι ὁ Πουσσὲν μένει στὴ Ρώμη σχεδὸν χωρὶς κανένα γνωστό. Στὰ 1626 γνωρίζεται μὲ τὸ Φλαμανδὸ γλύπτη Φρανσουὰ Ντυκενουὰ καὶ συγκατοικοῦν στὴν ὁδὸ Παολίνα. Οἱ μαικῆνες Κάρλο Ἀντόνιο καὶ Κασσιάνο ντὰλ Πότσο, φίλοι τοῦ Μπαρμπερίνι, τὸν τιμοῦν μὲ τὴ φιλία τους. Σὲ λίγο καιρὸ ὁ Πουσσὲν ἀποκτᾶ ἕναν ἰδιωτικὸ κύκλο θαυμαστῶν· στὰ 1628 παίρνει τὴν πρώτη ἐπίσημη παραγγελία, τὸ Μαρτύριο τοῦ Ἁγίου Ἐράσμου, *γιὰ τὸν Ἅγιο Πέτρο τῆς Ρώμης. Στὰ 1630 παντρεύεται τὴν Ἄννα Ντυγκέ, κόρη ἑνὸς Γάλλου ζαχαροπλάστη-ἑστιάτορα, καὶ τὸν ἑπόμενο χρόνο γίνεται μέλος τῆς Ἀκαδημίας τοῦ Ἁγίου Λουκᾶ. Γύρω στὰ 1635 ὁ καρδινάλιος Ρισελιὲ τοῦ ἀναθέτει μιὰ σημαντικὴ παραγγελία: τέσσερεις* Βακχικὲς Γιορτὲς *καὶ τὸ* Θρίαμβο τοῦ Ποσειδώνα.

Ἀνάμεσα στὰ 1638 καὶ 1639 ὁ Πουσσὲν φιλοτεχνεῖ γιὰ λογαριασμὸ τοῦ Κασσιάνο ντὰλ Πότσο τὴν πρώτη σειρὰ τῶν Μυστηρίων *καθὼς καὶ σχέδια ἀπὸ ἔργα ἀρχαίας τέχνης. Στὰ 1639, μὲ πρόταση τοῦ Ρισελιέ, τὸν καλοῦν στὴ Γαλλία· παίρνει μάλιστα κι ἕνα γράμμα ἀπὸ τὸ Λουδοβίκο ΙΓ'. Στὰ 1640 ὁ Πὼλ Φρεὰρ ντὲ Σαντελού, γραμματέας τοῦ ὑπουργοῦ Συμπλὲ ντὲ Νουαγιέ, ἔρχεται ἀπὸ τὸ Παρίσι μὲ ἀποστολὴ νὰ πείση τὸν Πουσσὲν ἢ τὸν Ντυκενουά, καὶ ἂν εἶναι δυνατὸν τὸν Πιέτρο ντὰ Κορτόνα, νὰ ἔρθουν στὴ Γαλλία. Ὁ Πουσσὲν διστάζει νὰ θυσιάση τὴν ἡσυχία του, μὰ δυὸ χρόνια ἀργότερα ὑποκύπτει ἀπρόθυμα καὶ φεύγει στὰ τέλη Ὀκτωβρίου μὲ τὸν ἀνιψιὸ καὶ γραμματέα του Ζὰν Ντυγκέ. Φτάνει στὸ Παρίσι στὶς 17 Δεκεμβρίου, ὅπου τὸν ὑποδέχονται μὲ μεγάλες τιμές, καὶ σχεδὸν ἀμέσως τοῦ ἀναθέτουν τὴ διακόσμηση τῆς Μεγάλης Στοᾶς τοῦ Λούβρου. Συγχρόνως εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ ζωγραφίζη εἰκόνες γιὰ βωμοὺς καὶ φορητοὺς πίνακες, νὰ σχεδιάζη χαρτόνια γιὰ ταπετσαρίες, νὰ εἰκονογραφῆ βιβλία, πάντα κάτω ἀπὸ τὴν ὑψηλὴ προστασία τῆς αὐλῆς. Αὐτὲς οἱ παραγγελίες, ποὺ δὲν ἀνταποκρίνονται καθόλου στὴν ἰδιοσυγκρασία του, τὸν κουράζουν γρήγορα, καθὼς μάλιστα οἱ Παριζιάνοι καλλιτέχνες, καὶ ἀνάμεσά τους κι ὁ Σιμὸν Βουέ, προσπαθοῦν ἀπὸ ζήλεια νὰ μειώσουν τὸ ἔργο του. Τὸ μόνο ποὺ σκέφτεται πιὰ εἶναι πῶς θὰ ξαναγυρίση στὴν Ἰταλία. Στὰ 1642 καταφέρνει νὰ πάρη μιὰ σύντομη ἄδεια, τάχα γιὰ νὰ φέρη στὸ Παρίσι τὴ γυναίκα του ποὺ εἶχε μείνει στὴ Ρώμη. Μὰ ἔχει σκοπὸ νὰ μὴ γυρίση πίσω. Λίγους μῆνες μετὰ τὴν ἐπιστροφή του στὴ Ρώμη, ὁ Ρισελιὲ κι ἔπειτα ὁ Λουδοβίκος ΙΓ' πεθαίνουν· κανένας πιὰ δὲ θὰ ἀντιταχθῆ στὰ σχέδιά του. Ὡστόσο ἐξακολουθεῖ νὰ στέλνη σκίτσα γιὰ τὴ διακόσμηση τῆς Μεγάλης Στοᾶς καθὼς καὶ πίνακες σὲ παριζιάνους πελάτες, ὅπως στὸν τραπεζίτη Πουαντὲλ καὶ ἰδίως στὸν Σαντελού· γιὰ λογαριασμὸ τοῦ τελευταίου φιλοτεχνεῖ ἀνάμεσα στὰ ἄλλα καὶ τὴ δεύτερη σειρὰ τῶν* Μυστηρίων. *Σὲ γράμματα τοῦ 1649 ὁ Πουσσὲν ἀναφέρει πὼς ποτὲ δὲν εἶχε τόση δουλειά. Στὰ 1657 ἐκλέγεται πρόεδρος τῆς Ἀκαδημίας τοῦ Ἁγίου Λουκᾶ· δὲν ἀποδέχεται ὅμως τὸν τίτλο. Ἡ ὑγεία του κλονίζεται (τὸ καλοκαίρι δὲ ζωγραφίζει καθόλου γιατὶ τὸν πειράζει ἡ ζέστη). Τὰ χέρια του τρέμουν, κι αὐτὸ τὸ κακό, ποὺ τὸν βασανίζει ἐδῶ καὶ καιρό, χειροτερεύει συνέχεια. Μὲ δυσκολία μπορεῖ πιὰ νὰ γράφη (γράμμα στὸν Σαντελού, 1660). Ὡστόσο, στὰ τέσσερα χρόνια ποὺ ἀκολουθοῦν, θὰ ζωγραφίση τὶς* Τέσσερεις Ἐποχὲς *καὶ τὸ* Ἀπόλλων καὶ Δάφνη.

Τὸ Σεπτέμβριο τοῦ 1665 ἡ κατάστασή του ἐπιδεινώνεται καὶ στὶς 19 Νοεμβρίου πεθαίνει.

«...Ἡ φύση μου μὲ ὁδηγεῖ νὰ γυρεύω καὶ ν' ἀγαπῶ τὰ πράγματα ποὺ ἔχουν τάξη...»

(Πουσσὲν)

ΣΤΟ ΚΑΛΛΙΕΡΓΗΜΕΝΟ περιβάλλον τῆς Ρώμης τοῦ δέκατου ἔβδομου αἰώνα προβάλλει θαυμαστὰ ἀνάγλυφη ἡ φυσιογνωμία τοῦ Νικολὰ Πουσσέν. Ἡ ποιότητα τῆς τέχνης του καὶ τὰ πολύπλοκα θέματα ποὺ τὸν ἐμπνέουν τὸν κάνουν νὰ ξεχωρίζη μέσα στὸ πλῆθος τὶς ἀντιφάσεις καὶ τὰ ἀλληλοσυγκρουόμενα καλλιτεχνικὰ ρεύματα ποὺ γεννᾶ ἡ μυστικὴ διαμάχη τῶν ἰδεῶν τοῦ καιροῦ του. Ὅταν φτάνη στὴ Ρώμη, στὰ 1624, ἡ σχολὴ τοῦ Καραβάτζιο βρίσκεται στὴ δύση της· οἱ τελευταῖοι ὑπέρμαχοί της, ὁ Σεροντὶν καὶ ὁ Βαλαντέν, θὰ ἐξαφανιστοῦν πρόωρα, ἐνῶ ἡ κλασικὴ παράδοση τῶν Καρράτσι, μὲ ρωμαλέο συνεχιστή της τὸν Ντομενικίνο, ἀπειλεῖται ἀπὸ τὸν Λανφράνκο (μὲ τὴν τολμηρὴ μπαρὸκ διακόσμηση στὸ θόλο τοῦ Σάντ' Ἀντρέα ντέλλα Βάλλε) καὶ τὸν Πιέτρο ντὰ Κορτόνα, ποὺ εἶχε κάνει ἕνα καλὸ ξεκίνημα μὲ τὴ διακόσμηση τῆς Σάντα Μπιμπιάνα.

Η ΠΡΩΤΗ ἐπαφὴ τοῦ Πουσσὲν μὲ τὴ Ρώμη εἶναι διστακτική. Ἔχει περάσει τὰ τριάντα καὶ δυσκολεύεται νὰ προσαρμοστῆ στὸ καινούριο περιβάλλον. Ὁ ἰσχυρὸς Ρωμαῖος προστάτης του, Κασσιάνο ντὰλ Πότσο, τὸν παρακινεῖ νὰ μελετήση τοὺς Καρράτσι καὶ νὰ ἀφήση κατὰ μέρος τὰ μάρμαρα. Μαντεύει κανεὶς τὸ λόγο αὐτῆς τῆς συμβουλῆς: οἱ καλλιτεχνικὲς ἀποσκευὲς τοῦ Πουσσὲν τὸν καιρὸ ποὺ φτάνει στὴ Ρώμη εἶναι ἡ μαθητεία του στὴ σχολὴ τῶν μανιεριστῶν τοῦ Φονταινεμπλῶ καὶ ἡ τριβή του στὸ σχέδιο, μὲ πρότυπα τὰ χαρακτικὰ ἀπὸ ἔργα τοῦ Ραφαὴλ καὶ τὰ ἔργα τῶν βασιλικῶν συλλογῶν. Μὰ ὁ Γάλλος ἀφήνει τὸν Λανφράνκο στοὺς θόλους του καὶ στρέφει τὴν προσοχή του σ' ἕναν ἄλλο προστατευόμενο τοῦ Ντὰλ Πότσο, τὸν Πιέτρο ντὰ Κορτόνα, ποὺ ἐκεῖνα τὰ χρόνια ἀκολουθεῖ μὲ ἐπιτυχία μιὰ τεχνοτροπία ἐμπνευσμένη ἀπὸ τὸν Τισιανὸ καὶ τὸν Βερονέζε. Ὁ Πιέτρο ντὰ Κορτόνα, πρὶν ἀκόμα καταπιαστῆ μὲ τὴν ἐπιβλητικὴ διακόσμηση τῆς ὀροφῆς τοῦ μεγάρου Μπαρμπερίνι, ἦταν κιόλας ἡ πιὸ νέα καὶ πιὸ ὁλοκληρωμένη φυσιογνωμία τῆς ἐποχῆς του. Ἀργότερα βέβαια θὰ γίνη ὁ εἰδικὸς τῶν διακοσμήσεων σὲ μεγάλες ἐπιφάνειες — καὶ στὸν τομέα αὐτὸ θὰ κρατήση ὥς τὸ τέλος τὰ πρωτεῖα —, μὰ στὸ καλλιτεχνικό του ξεκίνημα ἐμφανίζεται σὰν ἕνας ἀπὸ τοὺς πρωταγωνιστὲς τῆς νεοβενετσιάνικης τάσης, ποὺ σ' αὐτὴ θὰ προσχωρήση καὶ ὁ Πουσσέν. Ἡ ἐπιστροφὴ στὴ βενετσιάνικη ζωγραφικὴ παράδοση γοήτευε ἐδῶ καὶ λίγο καιρὸ τοὺς τελευταίους μανιεριστὲς τῆς Τοσκάνης, μὰ ἀκόμα πιὸ βαθιὰ συγκινοῦσε τοὺς πρωταγωνιστὲς τῆς μορφωτικῆς καὶ συναισθηματικῆς ἀνανέωσης ποὺ εἶχε ξεκινήσει μὲ τοὺς Καρράτσι ἀπὸ τὴν πρώτη τους περίοδο στὴ Βολωνία. Τὸ καινούριο αὐτὸ κίνημα σταθεροποιεῖται στὴ Ρώμη ἀπὸ τὸ 1620 καὶ μετά, καὶ τὸ ἐμψυχώνουν οἱ *Βακχικὲς Γιορτὲς* τοῦ Τισιανοῦ, ποὺ εἶχαν περάσει ἀπὸ τὴν αὐλὴ τοῦ οἴκου τῶν Ἔστε στὴν ἔπαυλη τοῦ καρδινάλιου λεγάτου Ἀλντομπραντίνι, ποὺ ἦταν ἀνοικτὴ στοὺς καλλιτέχνες. Εἶναι μιὰ πραγματικὴ ἐπιστροφὴ στὶς πηγὲς τῆς βενετσιάνικης κουλτούρας. Γιὰ λίγο καιρὸ ὁ Κορτόνα καὶ ὁ Πουσσὲν ἔχουν τὸ ἴδιο καλλιτεχνικὸ πιστεύω. Ὁ Πουσσὲν ὅμως συμπαθεῖ τὸν Ντομενικίνο καὶ δείχνει μιὰ τάση πρὸς τὸν κλασικισμὸ τελείως ξένη γιὰ τὸν Κορτόνα. Ὁ Πουσσὲν περνᾶ ἀκόμα μιὰ περίοδο ποὺ τὸν ἀπασχολεῖ τὸ πρόβλημα τοῦ χρώματος: στὰ ἔργα του θὰ ἐφαρμόση μὲ τὸν πιὸ τολμηρὸ τρόπο τὶς μεθόδους τῆς βενετσιάνικης σχολῆς. Δὲν εἶναι τυχαῖο πού, πρὶν νὰ πάη στὴ Ρώμη, σταματᾶ στὴ Βενετία· στὸ διάστημα τῆς σύντομης παραμονῆς του ἐκεῖ θὰ διευρύνη τὶς γνώσεις του γιὰ τὴ μεγάλη βενετσιάνικη σχολὴ ποὺ εἶχε θαυμάσει στὶς βασιλικὲς συλλογὲς τοῦ Παρισιοῦ.

Οἱ γνώσεις μας γιὰ τὸ καλλιτεχνικὸ ξεκίνημα τοῦ Πουσσὲν δὲν εἶναι πλήρεις. Ὑποθέτουμε πὼς στὴν πρώτη του παραμονὴ στὸ Παρίσι ἐπηρεάστηκε περισσότερο ἀπὸ τοὺς μανιεριστὲς τοῦ Φονταινεμπλῶ. Τὴν ἐπίδρασή τους ὅμως τὴ μετρίαζε ἡ γνώση (ἂν καὶ περιορισμένη) τῆς ἰταλικῆς τέχνης τῆς δεύτερης Ἀναγέννησης. Αὐτὸ τουλάχιστον δείχνει τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Μαρίνο γιὰ τὶς ὑδατογραφίες τῶν Ἰησουιτῶν, ποὺ ἡ «ἰταλίζουσα» τεχνοτροπία τους θὰ τὶς ξεχώριζε ἀπὸ τὴ δούλεια τῶν ἄλλων καλλιτεχνῶν. Εἶναι πολὺ φυσικὸ νὰ σκεφτοῦμε πὼς ὁ χαρακτήρας αὐτὸς θὰ τονίστηκε περισσότερο μὲ τὸν ἐρχομὸ τοῦ Πουσσὲν στὴ Ρώμη. Ἀνάμεσα στοὺς πρώτους πίνακες ποὺ φιλοτέχνησε, θὰ πρέπη νὰ κατατάξουμε ἔργα σὰν τὸ *Αἰνείας καὶ Διδὼ* τοῦ Μουσείου τοῦ Τολῆντο (Ὀχάιο) ἢ τὸ *Βάκχος - Ἀπόλλωνας* τοῦ Μουσείου τῆς Στοκχόλμης, ὅπου τὰ παραδοσιακὰ στοιχεῖα τῆς γαλλικῆς ζωγραφικῆς δένονται μ' ἕναν κλασικισμὸ στὸ στὺλ τοῦ Τζούλιο Ρομάνο ποὺ θυμίζει ἀρχαιολογικὲς μνῆμες. Ἂν δεχτοῦμε ὅτι αὐτὰ ἦταν τὰ πρῶτα του καλλιτεχνικὰ βήματα στὴν Ἰταλία, ἡ ἐξέλιξή του στάθηκε γρήγορη, ἀφοῦ τὶς δυὸ *Βιβλικὲς Μάχες*, τῶν Μουσείων τοῦ Λένινγκραντ καὶ τῆς Μόσχας, τὶς ζωγράφισε στὰ 1625 (πουλήθηκαν ἑφτὰ σκοῦδα ἡ μία, γιατὶ ὁ καλλιτέχνης ἐκεῖνο τὸν καιρὸ οὔτε χρήματα εἶχε, οὔτε προστάτες). Σ' αὐτὰ τὰ δυὸ ἔργα τὸ ταλέντο καὶ ἡ πρωτοτυπία τοῦ ζωγράφου ἐκφράζονται μ' ὅλη τους τὴ δύναμη. Εἶναι κάτι σὰ μεταφορὰ τῶν ἀρχαίων ἀναγλύφων στὴ ζωγραφική, μὲ ἀντιθέσεις φωτὸς καὶ σκιᾶς ποὺ θυμίζουν τὰ τελευταῖα ἔργα τοῦ Ραφαὴλ καὶ τῶν μαθητῶν του. Ὁ παλμὸς τῶν φωτεινῶν καὶ μαλακῶν χρωμάτων καὶ ἡ ἄνεσή του στὶς πολυπρόσωπες συνθέσεις βρίσκουν τὸ ἀντίστοιχό τους μονάχα στὰ ἔργα τοῦ Πιέτρο ντὰ Κορτόνα ἐκείνης τῆς ἐποχῆς.

ΑΠΟ ΤΑ ΠΡΩΤΑ κιόλας αὐτὰ δείγματα, ὁ καλλιτέχνης ὑποβάλλει στὸ κριτήριο τῆς ἀληθοφάνειας τὰ συνηθισμένα θέματα τῆς ἀρχαίας γλυπτικῆς. Σὲ μιὰ παρόμοια ἀναζήτηση, συνδυασμένη μὲ ἄλλες λεπτὲς ζωγραφικὲς προθέσεις, ἀνταποκρίνεται ἡ *Σφαγὴ τῶν Νηπίων* τοῦ Πετὶ Παλαὶ στὸ Παρίσι. Τὸ ἔργο δείχνει τὴν ἐξέλιξη τῶν χρωματικῶν ἀναζητήσεων τοῦ Πουσσὲν τὰ τελευταῖα δέκα χρόνια. Στὰ 1626 συναντᾶ τὸ Φλαμανδὸ γλύπτη Φρανσουὰ Ντυκενουὰ καὶ μένει μαζί του. Ἡ συμβίωση θὰ ἀποδειχτῆ πλούσια σὲ καθοριστικὲς ἐμπειρίες. Καὶ οἱ δυό τους μελετοῦν τὴν τέχνη τῆς ἀρχαιότητας. Ὁ Πουσσὲν σχεδιάζει ἀγάλματα καὶ ἀνάγλυφα καὶ ἀσκεῖται στὴ σύνθεση χρησιμοποιώντας κέρινα προπλάσματα. Δὲν περιορίζεται στὴ μίμηση, ἐπιδιώκει μιὰ πραγματικὴ πλαστικὴ μεταφορὰ τῶν *Βακχικῶν Γιορτῶν* τοῦ Τισιανοῦ. Ἀναφορὲς γι' αὐτὲς τὶς παθιασμένες μελέτες βρίσκουμε στοὺς βιογράφους Μπελλόρι καὶ Φελιμπιέν, καὶ φυσικὰ στὸν Σάντραρτ, πού, ζωγράφος καὶ χαράκτης ὁ ἴδιος, πῆρε συχνὰ μέρος σ' αὐτὲς τὶς συλλογικὲς σπουδές. Σὲ ὁρισμένους πίνακες τοῦ Πουσσέν, καὶ ἰδιαίτερα στὶς *Βακχικὲς Γιορτὲς μὲ Ἔρωτες*, ποὺ μοιάζουν μὲ ἀρχαῖες ζωφόρους (συλλογὴ Ροκέττα, Ρώμη), συναντοῦμε ὁλοκάθαρη τὴν ἀνάμνηση ἀπὸ τὶς σπουδές του στὶς *Βακχικὲς Γιορτὲς* τοῦ Τισιανοῦ, στὸ μέγαρο Ἀλντομπραντίνι. Μὰ ἀκόμα καὶ σ' αὐτὲς τὶς πρῶτες πειραματικές του προσπάθειες διαφαίνεται ἡ διαλεκτικὴ σχέση ἀνάμεσα στὴ φόρμα καὶ στὸ χρῶμα, ποὺ θὰ σφραγίση ὅλο του τὸ ἔργο. Ὁ Πουσσέν, ποὺ ἀσχολεῖται μ' ὅλες τὶς ἐπιστῆμες (ἀνατομία, προοπτική, ὀπτική, μουσική), ποὺ ἔχει γίνει εἰδικὸς στὶς θεωρίες τοῦ Ἀλμπέρτι, τοῦ Ντύρερ, τοῦ Λεονάρντο ντὰ Βίντσι, τοῦ Λομάτσο, ποὺ εἶναι γνώστης τῆς ἀρχαίας λογοτεχνίας, ἔχει μιὰ φυσικὴ κλίση στὸν ὀρθολογισμὸ καὶ τὴν τάξη: «...Ἡ φύση μου μὲ ὁδηγεῖ νὰ γυρεύω καὶ ν' ἀγαπῶ τὰ πράγματα ποὺ ἔχουν τάξη, καὶ νὰ ἀποφεύγω τὴν ἀσάφεια καὶ τὴ σύγχυση, ποὺ εἶναι τόσο ἐχθρικὲς κι ἀντίθετες στὸ χαρακτῆρα μου ὅσο τὸ φῶς στὸ σκοτάδι...» (γράμμα στὸν Σαντελού, 7 Ἀπριλίου 1642). Ὁ Πουσσὲν λοιπὸν στάθηκε ὁ μεγάλος πρωταγωνιστὴς τῆς νεοβενετσιάνικης ζωγραφικῆς στὴ Ρώμη τὴν τρίτη καὶ τὴν τέταρτη δεκαετία τοῦ δέκατου ἔβδομου αἰώνα. Ἡ φλογερὴ ἀγάπη του γιὰ τὸν Τισιανὸ καὶ ἡ ποιότητα τῆς ἔμπνευσής του δὲν ἀφήνουν θέση στὸ τυχαῖο. Τὸ χρῶμα ὑποτάσσεται σὲ μιὰ ἰδανικὰ ὀργανωμένη φόρμα, κρυσταλλώνεται σὲ ζῶνες καὶ ἁρμονικὲς διατάξεις ποὺ ἀποτελοῦν τὸ ὑφάδι γιὰ τὴ σύνθεση. Ἡ μέθοδός του, στὶς πιὸ εὐτυχισμένες του στιγμές, συμπίπτει, σὲ τελευταία ἀνάλυση, μὲ τὴν τεχνικὴ τῶν μεγάλων ζωγράφων τῆς Βενετίας. Τὴ διακρίνει ὡστόσο μιὰ πιὸ τονισμένη ἀντίθεση τῶν ὄγκων, ἀντίθεση ποὺ ἀνταγωνίζεται σχεδὸν τὴν πινελιὰ τοῦ Λανφράνκο, μὰ ποὺ πιὸ συχνὰ ὑπακούει σὲ μιὰ πλαστικὴ καὶ ἀρχιτεκτονικὴ τάξη. Παρὰ τὶς ἄκαμπτες ἀρχές του, ὁ Πουσσὲν ἔχει καμιὰ φορὰ ἐκπληκτικὲς ἐναλλαγὲς στὴν τεχνοτροπία του. «Τοὺς παρακαλῶ νὰ πιστέψουν πὼς δὲν εἶμαι ἀπὸ κείνους ποὺ ἀκολουθοῦν πάντοτε τὸν ἴδιο τόνο, καὶ πὼς ὅταν θέλω, μπορῶ νὰ τὸν ἀλλάξω» (γράμμα στὸν Σαντελού, 24 Μαρτίου 1647). Δὲν πρέπει νὰ ἀποροῦμε λοιπὸν ἄν, ἀκόμα καὶ στὴ διάρκεια τῆς λαμπρῆς νεοβενετσιάνικης ἐποχῆς του, ζωγραφίζη πίνακες ὅπως ὁ *Θρίαμβος τοῦ Δαυὶδ* (ἰδιωτικὴ ἀγγλικὴ συλλογή), τὸ *Βασίλειο τῆς Φλώρας* (Δρέσδη), ἡ *Πανούκλα τῆς Ἀσντὸντ* (Λοῦβρο), ἡ *Κατάκτηση τῆς Ἱερουσαλὴμ* (Βιέννη), ἡ *Ἁρπαγὴ τῶν Σαβίνων* (Λοῦβρο). Στοὺς πίνακες αὐτοὺς ἡ ἐπίδραση τοῦ Ραφαὴλ τὸν φέρνει πιὸ κοντὰ σ' ἕναν καλλιτέχνη ἀπομονωμένο ἀπ' ὅλα τὰ ρεύματα τοῦ παπικοῦ κράτους τοῦ Οὐρβανοῦ Η΄, τὸν Ντομενικίνο.

ΠΑΡΟΜΟΙΕΣ ἐναλλαγὲς στὸ ζωγραφικό του φάσμα εἶναι συνηθισμένες στὸν Πουσσὲν πού, σὰν κλασικιστὴς μὲ συνέπεια, ἐφαρμόζει τοὺς κανόνες τῆς τέχνης του καὶ διαλέγει κάθε φορὰ τὸν τόνο ποὺ ταιριάζει στὸ θέμα του: ἀπὸ τὸν ἐπικὸ χαρακτῆρα τῶν βιβλικῶν καὶ ἱστορικῶν συνθέσεων περνᾶ ἄνετα στὸ λυρισμὸ τῶν βουκολικῶν σκηνῶν ποὺ θυμίζουν Τισιανό, ἢ στὶς ἀλληγορικὲς σκηνὲς ὅπως ἡ *Ἔμπνευση τοῦ Ποιητῆ* (Λοῦβρο) καὶ τὸ *Βασίλειο τῆς Φλώρας* (Δρέσδη), ἢ ἀκόμα στὰ θέματα ἀπὸ τὸν Ὀβίδιο καὶ τὸν Τάσσο, ὅπως στὰ ἔργα *ὁ Μίδας στὶς πηγὲς τοῦ Πακτωλοῦ* (Ἀγιάτσιο), *Ἠχὼ καὶ Νάρκισσος* (Λοῦβρο), *Ταγκρέδος καὶ Ἑρμίνια* (Λένινγκραντ, Μπίρμιγχαμ). Γιὰ τὰ θρησκευτικὰ θέματα ἀκολουθεῖ ἕνα ρυθμὸ ἀνάμεσα στὸ μπαρὸκ καὶ στὴν τεχνοτροπία τῶν Καρράτσι· ἀναφέρουμε τὴν *Ἀνάληψη* (ἀγγλικὴ ἰδιωτικὴ συλλογή), τὴν *Ἀποκαθήλωση* (Λένινγκραντ), τὸ *Ὅραμα τοῦ Ἁγίου Ἰακώβου τοῦ Πρεσβυτέρου*. Μὰ ἰδιαίτερα τὸν ἐμπνέει τὸ θέμα τῶν *Μυστηρίων*, ὅπου ἡ ἠθικὴ δύναμη ἐκφράζεται μὲ μιὰ ὑπέρτατη σαφήνεια, ποὺ θυμίζει Ραφαήλ, καὶ μὲ μιὰ μορφικὴ ἀναζήτηση ἀνάλογη μὲ τοῦ Ντομενικίνο, ποὺ προαναγγέλλει τὸν Νταβίντ.

Ὁ τρόπος ποὺ περνᾶ ἀπὸ τὸν Ραφαὴλ (τῶν σχεδίων γιὰ τὶς ταπισερὶ τῆς Καπέλλα Σιξτίνα καὶ τῆς *Πυρκαϊᾶς τοῦ Μπόργκο*) στὸν Τισιανὸ δείχνει τὸ βαθμὸ τῆς ἐκπληκτικῆς προσαρμοστικότητάς του. Πίσω ἀπ' αὐτὴ τὴν εὐχέρεια ὑπάρχει ἡ σταθερὴ πρόθεση τοῦ καλλιτέχνη νὰ δώση στὸ θέμα του τὴν ἑρμηνεία ποὺ τοῦ ταιριάζει καὶ τὸ ἐκφράζει ἀπόλυτα, ποὺ φέρνει στὸ φῶς τὶς ἰδιοτυπίες του καὶ τονίζει τὶς ἠθικὲς καὶ συμβολικὲς προεκτάσεις του, καθὼς καὶ τὶς ἀναφορές του στὴ φύση καὶ τὰ αἰσθήματα.

Ἕνα τόσο φιλόδοξο πρόγραμμα ἀποκλείει ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τὰ συνηθισμένα θέματα, ὅπως τὰ ἐσωτερικά, οἱ νεκρὲς φύσεις, οἱ σκηνὲς τῆς καθημερινῆς ζωῆς, τὰ χωρὶς πρόσωπα τοπία, καί, μὲ μερικὲς ἐξαιρέσεις, τὰ πορτραῖτα. Γιὰ τὴν πιστὴ ἀπόδοση τῶν «παθῶν» («affeti») ὁ Πουσσὲν στηρίζεται στὴν ἀληθοφάνεια τῆς δράσης. Δὲν περιορίζεται ὅμως μόνο σ' αὐτό· προσπαθεῖ νὰ ἐφαρμόση στὴ ζωγραφικὴ τὶς ἀρχὲς ἀπὸ ἕνα βιβλίο τοῦ δέκατου ἕκτου αἰώνα ποὺ ἀνακάλυψε στὰ ποικίλα του διαβάσματα, τοὺς «Ἁρμονικοὺς Θεσμοὺς» τοῦ Τζιοζέφο Τζαρλίνο. Ἀκολουθώντας τὸ μουσικὸ σύστημα τῶν ἀρχαίων «τρόπων» ἀπορρίπτει τὸν πλατειασμό, τὶς συγκεχυμένες χρωματικὲς ἁρμονίες καὶ προτιμᾶ τὴ διαβάθμιση κάθε ὀπτικοῦ στοιχείου κατὰ σειρὰ σπουδαιότητας: βασικὸς τόνος, χρωματικὸ ἐφφέ, πλαστικὸ ἐφφέ, ἀλλάζοντας κάθε φορὰ τὶς σχέσεις τους, ἀνάλογα μὲ τὸ θέμα, ποὺ δίνει πάντα τὸ μέτρο γιὰ τὴν ἑρμηνεία.

ΕΝΑ ΓΡΑΜΜΑ στὸν Σαντελοὺ μὲ ἡμερομηνία 24 Νοεμβρίου 1647 ρίχνει ἄπλετο φῶς στὸ καλλιτεχνικὸ πιστεύω τοῦ Πουσσέν, μ' ὅλο ποὺ διατυπώνεται ὑπερβολικὰ σχηματικὰ καὶ μοιάζει σὰν ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ βιβλίο τοῦ Τζαρλίνο, ποὺ κι αὐτὸς ἐπηρεάζεται ἀπὸ τὴν ἀρχαία σκέψη. Ὁ Πουσσὲν διακρίνει τὴν αὐστηρότητα τοῦ δωρικοῦ τρόπου, τὴν ὀξύτητα τοῦ φρυγικοῦ, τὴ συγκινησιακὴ ἔνταση τοῦ λυδικοῦ, τὴ χάρη τοῦ ὑπολυδίου, τὴν ἡδυπάθεια τοῦ ἰωνικοῦ, προσδιορίζοντας στὸ ἴδιο γράμμα πὼς ἡ λέξη «τρόπος» (mode) «στὴν κυριολεξία σημαίνει τὸ λόγο ἢ τὸ μέτρο καὶ τὴ μορφὴ ποὺ χρησιμοποιοῦμε γιὰ νὰ δημιουργήσουμε κάτι, ποὺ μᾶς ἐμποδίζει νὰ ὑπερβάλλουμε, ποὺ μᾶς κάνει νὰ ἐνεργοῦμε σὲ ὅλα μὲ σύνεση καὶ μετριοπάθεια...»

Δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ ποῦμε πὼς αὐτὴ ἡ στάση ἐμφανίζεται μὲ τὴ μορφὴ ἑνὸς ἀδιάκοπου πειραματισμοῦ κι ὄχι σὰν ἔκφραση ἑνὸς ἀποκρυσταλλωμένου ἰδανικοῦ. Γι' αὐτὸ κι αὐτὴ ἡ συναρπαστικὴ ἐναλλαγὴ τῶν μοτίβων, ποὺ κάνει δύσκολη τὴν προσπάθεια νὰ παρακολουθήσουμε τὴν ἐξέλιξη στὴν τέχνη του. Ἀπὸ τὴν ἐπιβλητικὴ ρητορικότητα τῶν ἀλληγορικῶν καὶ ἱστορικῶν θεμάτων περνᾶ ἀναπάντεχα στὴ γαλήνη μιᾶς εἰδυλλιακῆς σκηνῆς στὸ ὕφος τοῦ Τισιανοῦ. Ὑπενθυμίζουμε ἐδῶ μερικὰ ἀπὸ τὰ κυριότερα ἔργα του, σὲ χρονολογικὴ σειρά· ἀρχίζουμε μὲ τὴν *Ἔμπνευση τοῦ Ποιητῆ* (Λοῦβρο), ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ χαρακτηριστῆ σὰ σύμβολο τῆς πρώτης του ρωμαϊκῆς περιόδου. Σ' αὐτὸν τὸν πίνακα μὲ τὴ γλυπτικὴ σαφήνεια τῶν μορφῶν, ὁ γλυκὸς καὶ ἁπαλὸς τόνος τῶν χρωμάτων θυμίζει τὸν πίνακα

Ἔρως Ἱερὸς καὶ Ἔρως Σαρκικὸς τοῦ Τισιανοῦ, ποὺ χωρὶς ἄλλο εἶχε ἀπὸ καιρὸ κιόλας περάσει στὴν πινακοθήκη τοῦ Σκιπίωνα Μποργκέζε. Σὲ ἀνάλογους χρωματικοὺς πειραματισμοὺς ὀφείλεται ἡ ἐξαίσια ὀμορφιὰ ἔργων ὅπως ὁ *Μίδας στὶς πηγὲς τοῦ Πακτωλοῦ* (Ἀγιάτσιο), *Ἠχὼ καὶ Νάρκισσος* (Λοῦβρο), *Ἄρτεμις καὶ Ἐνδυμίων* (Ντητρόιτ), *Ἡ παιδικὴ ἡλικία τοῦ Βάκχου* (Λοῦβρο), *Οἱ βοσκοὶ τῆς Ἀρκαδίας* (Τσάτσγουορθ), *Ταγκρέδος καὶ Ἑρμίνια* (Λένινγκραντ, Μπίρμιγχαμ), *Βακχικὴ γιορτὴ μὲ τὴν κοπέλα ποὺ παίζει λαοῦτο* (Λοῦβρο), γιὰ νὰ ἀναφέρουμε μερικὰ μόνο δείγματα ἀπὸ τὴν παραγωγὴ τοῦ Πουσσὲν τὰ πρῶτα χρόνια στὴ Ρώμη. Ἄλλοτε ἡ ἐπίδραση τῶν Βενετσιάνων καὶ τοῦ Ραφαὴλ ὁδηγεῖ σὲ ἔργα ὅπως ὁ *Παρνασσὸς* (Πράντο), ὁ *Θρίαμβος τοῦ Δαυὶδ* (ἀγγλικὴ ἰδιωτικὴ συλλογή), τὸ *Βασίλειο τῆς Φλόρας* (Δρέσδη), ἡ *Πανούκλα τῆς Ἀσντὸντ* (Λοῦβρο), ἡ *Διάβαση τῆς Ἐρυθρᾶς Θάλασσας* (Μελβούρνη), ἡ *Λατρεία τοῦ Χρυσοῦ Μόσχου* (Λονδίνο) καὶ ἡ ἐξαίσια *Ἐπιστροφὴ ἀπὸ τὴν Αἴγυπτο* (Κλήβελαντ, Ὀχάιο), ποὺ τὸ στύλ της θυμίζει περισσότερο Καρράτσι.

Μὰ ἡ ἐπίδραση τοῦ Ραφαὴλ εἶναι πιὸ ἔντονη στὰ μυθολογικὰ ἢ ἱστορικὰ θέματα ἀπὸ τὸν κύκλο τῆς Περγάμου καὶ τῆς Ρόδου, ποὺ τὰ μελετᾶ ἀπὸ τὰ πρωτότυπα ἢ τὰ ἀντίγραφα τῶν συλλογῶν τοῦ Βατικανοῦ καὶ τῶν ἀριστοκρατῶν τῆς Ρώμης, ὅπως ἡ *Κατάκτηση τῆς Ἱερουσαλὴμ* (Βιέννη), ἡ *Ἁρπαγὴ τῶν Σαβίνων* (Λοῦβρο, Νέα Ὑόρκη), ἡ *Διάσωση τοῦ νεαροῦ Πύρρου* (Λοῦβρο), ὁ *Θρίαμβος τοῦ Ποσειδώνα* (Φιλαδέλφεια), ἡ *Ἀφροδίτη φέρνει τὰ ὅπλα στὸν Αἰνεία* (Ρουέν).

ΣΤΑ ΤΕΛΗ τῆς τέταρτης δεκαετίας τοῦ δέκατου ἕβδομου αἰώνα ὁ Πουσσὲν φανερώνει σὲ μερικοὺς πίνακες μὲ βιβλικὸ θέμα — ὅπως ὁ *Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Βαπτιστὴς στὶς ὄχθες τοῦ Ἰορδάνη*, ἡ *Συλλογὴ τοῦ Μάννα*, ἡ *Ἀνεύρεση τοῦ Μωυσῆ* (καὶ οἱ τρεῖς στὸ Λοῦβρο) — ἕνα καινούριο ἐνδιαφέρον γιὰ τὸ τοπίο, ποὺ δὲν εἶναι πιὰ ἁπλὸ φόντο γιὰ τὴ δράση. Ἀντλεῖ πάντοτε ἀπὸ τὴ ζωντανὴ πηγὴ τῆς ἔμπνευσης· ὁ Σάντραρτ ἀναφέρει: «Πήγαμε ἔφιπποι ὁ Πουσσέν, ὁ Κλὼντ Γκαλλὲ κι ἐγὼ μέχρι τὸ Τίβολι γιὰ νὰ ζωγραφίσουμε ἢ νὰ σχεδιάσουμε τοπία ἐκ τοῦ φυσικοῦ». Αὐτὴ τὴ συνήθεια τὴν εἶχαν κιόλας ἀκολουθήσει οἱ Καρράτσι καὶ οἱ ὀπαδοί τους (ὅπως ὁ Ντομενικίνο). Ὁρισμένα ἐμπνευσμένα του σχέδια ὁ Πουσσὲν τὰ ἔκανε τὸν ἴδιο καιρὸ μὲ ἀνάλογα σχέδια τοῦ Κλὼντ Λορραίν. Ἂς μὴν ξεχνοῦμε ἀκόμα ὅτι ὁ συγγενὴς καὶ μαθητὴς τοῦ Πουσσὲν Γκασπὰρ Ντυγκὲ θὰ γίνη διάσημος τοπιογράφος. Αὐτὸ τὸ «ἄνοιγμα» στὸ φυσικὸ περιβάλλον ἐκφράζεται σὲ πίνακες ὅπως τὸ *Τοπίο μὲ τὸν Ἅγιο Ἱερώνυμο* (Μαδρίτη, Πράντο), ἢ ἡ *Ἀνεύρεση τοῦ Μωυσῆ* (Λοῦβρο), καθὼς καὶ σὲ δύο ἐξαιρετικὰ *Τοπία τῆς ρωμαϊκῆς ὑπαίθρου* (μὲ μικροσκοπικὲς μορφές), ποὺ ἀνήκουν σὲ μιὰ ἀγγλικὴ ἰδιωτικὴ συλλογή.

Ἀνάμεσα στὰ 1640 καὶ 1642 τοποθετεῖται ἡ σύντομη παρισινὴ παρένθεση, ἡ φορτωμένη ἔγνοιες καὶ νοσταλγίες. Ὁ Πουσσὲν ἀφιερώνει τὸν περισσότερο καιρὸ στὰ σχέδια γιὰ τὴ διακόσμηση τῆς Μεγάλης Στοᾶς τοῦ Λούβρου· τὰ ἐλάχιστα ἔργα αὐτῆς τῆς περιόδου, ποὺ τὰ ζωγράφισε μὲ δική του πρωτοβουλία κι ὄχι μὲ παραγγελίες, ἔχουν θέματα ἀλληγορικὰ ἢ θρησκευ-

2



τικὰ καὶ εἶναι ἀπὸ τὰ πιὸ συμβατικὰ ποὺ μᾶς ἄφησε. Μονάχα στὴ γαλήνη τοῦ ρωμαϊκοῦ ἀτελιέ του ἀρχίζει τὴ δεύτερη σειρὰ τῶν *Μυστηρίων* γιὰ τὸν Σαντελού· σ' αὐτὴ τὴ σειρὰ ἐπιδιώκει μιὰ τελετουργικὴ μεγαλοπρέπεια καὶ καταφέρνει νὰ φτάση τὴν κλασικὴ καθαρότητα τοῦ Ρακίνα. Ποτὲ ὁ Πουσσὲν δὲν προχώρησε τόσο στὴν ἀναζήτησή του γιὰ τὴ διαλεκτικὴ ἀνάμεσα στὸ φῶς καὶ τὸ σκοτάδι ὅσο σ' αὐτὴ τὴ σειρὰ μὲ τὴ μεγάλη εὐγλωττία τῆς κίνησης. Ἡ εὐγλωττία αὐτὴ σὲ μερικοὺς πίνακες τῆς δεύτερης περιόδου μοιάζει βιασμένη. Στὶς δυσκολίες ποὺ ἀντιμετωπίζει ὁ ζωγράφος προσπαθώντας νὰ ἀποδώση τὰ πρόσωπα σὲ συνάρτηση μὲ τὴν ἀτμόσφαιρα ποὺ τὰ περιβάλλει, θὰ προστεθῆ κάποια χρωματικὴ σκληρότητα.

ΩΣΤΟΣΟ στὶς πιὸ ἁπλὲς συνθέσεις, τὶς παραλλαγὲς τῆς *Ἁγίας Οἰκογένειας* τοῦ Σὰν Φρανσίσκο, τοῦ Καίμπριτζ, τοῦ Παρισιοῦ καὶ τοῦ Λένινγκραντ, ξεφεύγει ἀπὸ τὴν ἐπιτηδευμένη ρητορικότητα ποὺ ἔχουν πολλὰ ἔργα του μὲ βιβλικὸ θέμα, πράγμα ποὺ δείχνει γιὰ μιὰ ἀκόμα φορὰ τὴ σημασία ποὺ εἶχε γιὰ τὸν καλλιτέχνη τὸ θέμα του. Ὁ ζωγράφος φτάνει σ' ἕνα ἁρμονικὸ δέσιμο θέματος καὶ τοπίου, σὲ σημεῖο ποὺ νὰ θυμίζη τὸ «Μιχαὴλ Ἄγγελο τῆς Βενετίας», τὸν Σεμπαστιάνο ντὲλ Πιόμπο. Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ στὸ *Θρῆνο γιὰ τὸ Νεκρὸ Χριστὸ* (Δουβλίνο). Στὸ μεταξὺ τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Πουσσὲν γιὰ τὸ τοπίο κορυφώνεται. Δημιουργεῖ ὑπέροχες συνθέσεις σὲ κλασικὴ γραμμή, ἀνάλογες μὲ τοῦ Ἀννίβα Καρράτσι καὶ τοῦ Ντομενικίνο. Ἀνάμεσα σὲ ἄλλα, ζωγραφίζει τὴν *Κηδεία τοῦ Φωκίωνα* (συλλογὴ τοῦ κόμητα τοῦ Πλύμουθ), τὴ *Σποδὸ τοῦ Φωκίωνα* (συλλογὴ τοῦ κόμητα τοῦ Ντέρμπυ), τὸ *Τοπίο μὲ τὸν ἄνθρωπο καὶ τὸ φίδι* (Λονδίνο), τὸ *Ὀρφέας καὶ Εὐρυδίκη* (Λοῦβρο).

Ἐξάλλου τὸ *Τοπίο μὲ τὸ Διογένη* (Λοῦβρο), τὸ *Τοπίο μὲ τὸν Πολύφημο* (Λένινγκραντ), ὁ *Ἡρακλῆς καὶ ὁ Κάκος* (Μόσχα) καὶ ὁ *Τυφλὸς Ὠρίων* (Νέα Ὑόρκη) θὰ ἐπηρεάσουν βασικὰ τὴν ἐξέλιξη τοῦ Ντυγκέ. Δὲν ἔχουν ἴσως τὴν κρυστάλλινη μαγεία τῶν ἄλλων, ἀλλὰ τὰ διαπνέει ἕνας ἔντονος ἀνιμισμὸς κι ἕνα δυνατὸ φυσιολατρικὸ αἴσθημα. Στὶς *Τέσσερεις Ἐποχὲς* ὁ Πουσσὲν ἀνατρέχει σὲ ὑποβλητικὰ βιβλικὰ θέματα. Ἡ *Ἄνοιξη* συμβολίζεται μὲ τὸν Ἐπίγειο Παράδεισο, ὅπου, μέσα στὸ ὀργιαστικὸ παρθένο δάσος, ὁ πειρασμὸς θὰ καταστρέψη τὸν Ἀδὰμ καὶ τὴν Εὔα. Γιὰ τὸ *Καλοκαίρι* ζωντανεύει τὸν ἔρωτα τοῦ Βοὸζ καὶ τῆς Ρούθ στοὺς ἀγροὺς μὲ τὰ ξανθὰ στάχυα ποὺ χρυσίζουν κάτω ἀπὸ τὴ ζέστη. Ἡ πλούσια σοδειὰ τῆς Γῆς τῆς Ἐπαγγελίας, μὲ τὸ τεράστιο σταφύλι ποὺ κουβαλοῦν στοὺς ὤμους τους δυὸ ἄντρες, συμβολίζει τὸ *Φθινόπωρο*. Μ' αὐτὰ τὰ γαλήνια καὶ ἁρμονικὰ ὁράματα ἐπιστρέφει στὴ χρωματικὴ μαγεία τῶν πρώτων χρόνων. Μὰ ἡ παλέτα του πλουτίζεται μὲ καινούριους τόνους· τὴν ἀνανεώνει ἕνα πρωτόγνωρο αἴσθημα φρικίασης, μιὰ παλλόμενη δημιουργικὴ πνοή· ἐναρμονίζεται μὲ τὶς στιγμὲς μιᾶς αἰώνιας, κοσμικῆς ἡμέρας: αὐγή, μεσημέρι, δειλινό, νύχτα. Μὰ στὴν τρομερὴ νυκτερινὴ σκηνὴ τοῦ *Χειμώνα*, μὲ τὴν ἡλιακὴ ἔκλειψη τοῦ Κατακλυσμοῦ, ἀντηχεῖ ὁ πιὸ τραγικὸς τόνος ποὺ ἐξέφρασε ποτὲ ὁ καλλιτέχνης. Δὲν εἶναι ἡ βάρβαρη μανία τῶν ἀρχαίων μαχῶν, οὔτε ἡ σπαρακτικὴ ἐλεγεία ἑνὸς μύθου τοῦ Τάσσο· σκοτεινὲς δυνάμεις ἐξαπολύονται ἀδυσώπητες, καὶ ἡ μυστικὴ ἰσορροπία καταρρέει. Γιὰ μιὰ ἀκόμα φορὰ ὁ Πουσσὲν διακινδυνεύει τὴν ἀλλαγὴ τῶν ἐκφραστικῶν του μέσων χρησιμοποιώντας σκούρους τόνους ποὺ ἡ δύναμή τους μᾶς παγώνει. Θὰ 'λεγε κανεὶς πὼς εἶναι ἕνα προμήνυμα θανάτου, μιὰ εἰδοποίηση πὼς σύντομα θὰ σβήση αὐτὸ τὸ ἐκπληκτικὸ βλέμμα ποὺ ἤξερε τόσο καλὰ νὰ αἰχμαλωτίζη τὸ μαγευτικὸ φῶς τῆς ρωμαϊκῆς ἐξοχῆς. Στὶς *Τέσσερεις Ἐποχὲς* ὁ καλλιτέχνης μᾶς ἀφήνει ἕνα μήνυμα πίστης πρὸς τὴ φύση. Τὰ τελευταῖα γραφτά του μαρτυροῦν πὼς ἡ καρδιά του χτυποῦσε πιὸ πολὺ παρὰ ποτὲ στὸ ρυθμὸ τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου, ποὺ τὸ χέρι του, ὅλο καὶ πιὸ ἀβέβαιο, τὸν ἀποτύπωνε πάνω στὸ μουσαμὰ μὲ συναρπαστικὲς μορφὲς καὶ χρώματα.

Ἡ κατασκευὴ ἑνὸς πίνακα ζωγραφικῆς

CLAUDE VICENTE

ΔΥΟ τρόποι ὑπάρχουν γιὰ τὴ σύνθεση ἑνὸς πίνακα: ὁ ἐπιστημονικὸς καὶ ὁ διαισθητικός. Δυὸ τρόποι ὑπάρχουν καὶ γιὰ νὰ κοιτάξης ἕναν πίνακα.

Ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα ἀκόμα, ὁ καλλιτέχνης (ὁ ἀρχιτέκτονας, ὁ ζωγράφος, ὁ γλύπτης) προσπάθησε νὰ πειθαρχήση στὴν ἀπρόσωπη λογικὴ τῆς ἐπιστήμης τὴ δημιουργικὴ δουλειά του: ἡ ἀριθμητικὴ καὶ ἡ γεωμετρία ἦταν γι' αὐτὸν τὸ ἀπαραίτητο ὑφάδι τῆς ὀμορφιᾶς. Ταυτιζόταν ἔτσι μὲ τὸν Πλάστη (τὸ δημιουργὸ θεὸ τῆς πλατωνικῆς φιλοσοφίας), ἀφοῦ ὁ ἄνθρωπος, τὸ φυτό, τὸ λουλούδι, τὸ αὐγό, τὸ κοχύλι εἶναι σοφὲς «συνθέσεις» ἀπὸ μαγικοὺς ἀριθμοὺς καὶ γεωμετρικὰ σχήματα μὲ ἰδανικὲς ἀναλογίες.

Ὁ Πουσσέν, μαζὶ μὲ τὸν Ρούμπενς, ἦταν ἕνας ἀπὸ τοὺς «συνθέτες» τοῦ «Μεγάλου Αἰώνα». Ἂς πάρουμε γιὰ ἀντικείμενο τῆς μελέτης μας τὴν εἰκόνα 3, τὴν *Ἔμπνευση τοῦ Ποιητῆ*, ποὺ θὰ τὴ συναντήσουμε παρακάτω ἔγχρωμη (πίν. I), κι ἂς προσπαθήσουμε νὰ βροῦμε τὴν πορεία ποὺ ἀκολούθησε ὁ ζωγράφος γιὰ νὰ ὀργανώση τὶς φόρμες του σύμφωνα μὲ μιὰ ὁρισμένη τάξη.

Καὶ ὁ πιὸ ἐπιπόλαιος κι ἀμύητος θεατὴς θὰ ἀναγκαστῆ νὰ ἀναγνωρίση ἀμέσως μιὰ ἀψεγάδιαστη ἰσορροπία, ἕνα ρυθμὸ ἰδανικῆς ἁπλότητας, ἀποτέλεσμα ἑνὸς διαγράμματος σχεδιασμένου μὲ ἀκρίβεια· αὐτὸ θὰ προσπαθήσουμε νὰ ἀνακαλύψουμε κάτω ἀπὸ τὴ χρωματιστὴ ἐπιφάνεια τοῦ ἔργου.

Η «ΧΡΥΣΗ ΤΟΜΗ»: Ἡ διάμεσος MM^1 δίνει τὴν κεντρικὴ θέση στὸν Ἀπόλλωνα. Τὸ ἀριστερὸ μέρος προορίζεται γιὰ τὴ Μούσα, τὸ δεξιὸ γιὰ τὸν Ποιητή. Ὁ καλλιτέχνης θέλει νὰ ἀποφύγη τὴ συνηθισμένη συμμετρία, θέλει νὰ βρῆ ἀνάμεσα στοὺς πρωταγωνιστὲς μιὰ σχέση ἁρμονικῶν ἀποστάσεων.

Τὸ ἀριστερὸ ὀρθογώνιο ἔχει στὴ μέση του τὴ Μούσα, μὲ ἄξονα τὴ διάμεσο M^2M^3. Ὁ ἄξονας $\Pi\Pi^1$ τοῦ Ποιητῆ θὰ ἀπέχη ἀπὸ τὸ M τόσο, ὥστε νὰ ἰσχύη ἡ σχέση τῆς «χρυσῆς τομῆς»:

$$\frac{A\Pi}{AM} = \frac{AM}{M\Pi}.$$

Η «ΤΕΛΕΙΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΚΥΚΛΟΥ»: Ἡ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια ὁρίζεται ἀπὸ δύο τόξα μὲ διάμετρο τὸ μῆκος τοῦ πίνακα καὶ κέντρα τὸ P καὶ P^1, κορυφὲς τεσσάρων τετραγώνων ποὺ ἔχουν ἀνὰ δύο κοινὸ τμῆμα τὴν κεντρικὴ ὁριζόντια ζώνη. Τὴν ἴδια κατασκευὴ ἔχουν καὶ τὰ τέσσερα πεταλοειδῆ σχήματα στὶς γωνίες, ποὺ περιέχουν τὰ ἄκρα τῆς Μούσας, τοῦ Ποιητῆ καὶ τοῦ χερουβεὶμ ποὺ τὸν στεφανώνει.

Στὴ βάση, καὶ ἀπὸ τὸ σημεῖο M, ὑψώνεται σὰν πίδακας ἕνα καμπυλόγραμμο τρίγωνο ποὺ παρακολουθεῖ τὴν κνήμη τοῦ Ἀπόλλωνα καὶ τὸ χέρι τοῦ χερουβείμ. Ἡ κορυφὴ τοῦ πίδακα εἶναι ἡ καμπύλη τοῦ μηροῦ, χαραγμένη μὲ μιὰ ἀκτίνα σὲ ἀναλογία «χρυσῆς τομῆς» μὲ τὸ μῆκος τοῦ πίνακα:

$$\text{ἀκτίνα } MO = A^1B \text{ καὶ } \frac{AB}{AA^1} = \frac{AA^1}{A^1B}.$$

Στὸ σημεῖο O ποὺ τέμνονται οἱ καμπύλες βρίσκεται ἕνα σημαντικὸ κέντρο μὲ ὁμόλογό του τὸ O^1. Ἀνὰ δύο ὁμόκεντροι κύ-

κλοι στὰ Ο καὶ O^1 περικλείουν καὶ προσδιορίζουν τὸ θέμα. Σημειώνουμε τὴν ἀκτίνα O^1X^1 σὲ ἀναλογία «χρυσῆς τομῆς» μὲ τὴν εὐθεία O^1X $\left(\frac{XO^1}{XX^1}=\frac{XX^1}{X^1O^1}\right)$ κι ἀκόμα τὸ τόξο τοῦ κύκλου M^1 ποὺ ὑποβαστάζει τὴν κοιλιὰ τοῦ χερουβεὶμ στὸ πέταγμά του.

Η «ΑΥΣΤΗΡΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΕΥΘΕΙΑΣ»: Οἱ διαγώνιες τῶν τετραγώνων ποὺ ἔχουν πλευρὲς τὶς ΑΔ καὶ ΒΓ ὁρίζουν τὴ στάση καὶ τὴν κατεύθυνση τῶν μορφῶν (λυγισμένο πόδι τῆς Μούσας, μηρὸς τοῦ Ἀπόλλωνα, ἐσθήτα τοῦ Ποιητῆ...).

Δὲν καθορίζουν μόνο αὐτὲς οἱ γραμμὲς τὸν Ποιητή. Οἱ διαγώνιες BM^1 καὶ ΜΓ τοῦ δεξιοῦ μισοῦ τοῦ πίνακα δίνουν τὴ διεύθυνση τοῦ ἀριστεροῦ ποδιοῦ καὶ χεριοῦ του· τέλος, μιὰ μακριὰ εὐθεία γραμμή, ἡ $\Pi^1 I$, ἀπὸ τὴν κορυφὴ τοῦ ἄξονά του στὸ σημεῖο τομῆς τῶν δύο κύκλων, τὸν συγκρατεῖ στὴ θέση του μπροστὰ στὸ θεϊκὸ προστάτη του.

Ἡ γραμμὴ αὐτὴ ἔχει τὴν ἴδια κλίση μὲ τὴ Μούσα ποὺ γέρνει στὴν ἄλλη ἄκρη. Τὴ διεύθυνση τῆς κλίσεως ἔχει καὶ ἡ AB^1 ποὺ συνδέει δυὸ διαγώνιες τετραγώνων.

ΜΙΑ ΤΕΧΝΗΤΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ: Ἡ μελέτη ἑνὸς πίνακα τοῦ Πουσσὲν ἀποκαλύπτει μιὰ ἰλιγγιώδη ἀρχιτεκτονικὴ συνείδηση. Ὄχι μόνο ἡ γενικὴ σύνθεση μὰ καὶ τὸ ἴδιο τὸ σχέδιο τῶν προσώπων γίνεται μὲ βάση ἕνα σχέδιο ποὺ ἔχει στηθῆ προηγουμένως. Θὰ μποροῦσε κανεὶς νὰ κλείση ὅλες τὶς μορφές του μέσα στὸ δίχτυ τῆς γεωμετρίας.

Ἡ ἐπιστημονικὴ τεχνικὴ τοῦ Πουσσὲν διαιωνίστηκε ὡς τὶς μέρες μας. Ἂς θυμηθοῦμε τὸ παράδειγμα τοῦ Σερὰ καὶ τοῦ Λότ. Μὰ ἄραγε αὐτὴ ἡ προπαρασκευαστικὴ ἐπιστημονικὴ μέθοδος νὰ εἶναι ἐντελῶς ἀπαραίτητη, conditio sine qua non, γιὰ τὴ δημιουργία ἑνὸς ἀριστουργήματος; Ἀφοῦ ἡ ἴδια ἡ φύση ὑπακούει στοὺς κανόνες τῆς ἁρμονίας, δὲ θὰ μποροῦσε κι ὁ Πουσσέν, σὰν τὸν Σεζάν, νὰ παρατηρήση ἐντατικὰ τὴν πραγματικότητα καὶ νὰ ἀποδώση τὴν ἐσώτατη δομή της;

Εἶναι ἁπλό: ὁ Πουσσέν, ποὺ δὲ γνώρισε τὴ φύση, τὴν ἀναπλήρωσε μὲ τὴν ἐπιστήμη.

Μετάφραση ἀπὸ τὰ γαλλικά:

Ε. ΣΤΕΦΑΝΑΚΗ



3

Οἱ πίνακες



I. Η ΕΜΠΝΕΥΣΗ ΤΟΥ ΠΟΙΗΤΗ (182,5 × 213 ἑκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο.* — Ἡ σκηνὴ παριστάνει ἴσως τὴ στέψη τοῦ Βιργίλιου μπροστὰ στὸν Ἀπόλλωνα καὶ τὴν Καλλιόπη, τὴ μούσα τῆς ἐπικῆς ποίησης. Μπροστά τους εἶναι ριγμένα τρία βιβλία: ἡ Ἰλιάδα, ἡ Ὀδύσσεια καὶ ἡ Αἰνειάδα, τὰ μεγάλα ἔπη τῆς ἀρχαιότητας. Ὁ πίνακας ἔγινε ἀνάμεσα στὰ 1620 καὶ 1630 καὶ θυμίζει Τισιανό.



II. Η ΣΦΑΓΗ ΤΩΝ ΝΗΠΙΩΝ (97 × 131,5 ἑκ.). *Παρίσι, Πετὶ Παλαί.* — Ἔργο τῆς πρώτης ἰταλικῆς περιόδου τοῦ Πουσσέν. Τὴν ἰδέα ἴσως νὰ τὴν ἔδωσε ὁ περίφημος πίνακας τοῦ Γκουίντο Ρένι, ἀλλὰ ὁ Πουσσὲν δούλεψε τὸ θέμα του ἐπηρεασμένος ἀπὸ τοὺς τόνους τῶν *Βακχικῶν Γιορτῶν* τοῦ Τισιανοῦ, ποὺ τὶς εἶχε μελετήσει πολύ, ἐντάσσοντας τὰ χρώματα σὲ μιὰ αὐστηρὴ σύνθεση.



III. Η ΠΑΝΟΥΚΛΑ ΤΗΣ ΑΣΝΤΟΝΤ (148 × 198 ἑκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο.* — Ὁ πίνακας αὐτός, ποὺ εἶναι ἐμπνευσμένος κατὰ πάσα πιθανότητα ἀπὸ τὴ μεγάλη ἐπιδημία τοῦ 1630, ξεπερνᾶ τὸν ἐπικαιρικό του χαρακτήρα. Ὁ Πουσσὲν δίνει ἐδῶ ἕνα δεῖγμα τῆς δεξιοτεχνίας του μὲ τὶς ἀργὲς καὶ τραγικὲς κινήσεις καὶ στάσεις τῶν προσώπων. Ἡ σκηνὴ ἔχει στὸ φόντο ἕνα αὐστηρὰ κλασικὸ κτίριο.



IV. ΒΑΚΧΙΚΗ ΓΙΟΡΤΗ ΜΕ ΤΗΝ ΚΟΠΕΛΑ ΠΟΥ ΠΑΙΖΕΙ ΛΑΟΥΤΟ (121 × 175 ἑκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο.* — Τὸ θέμα θυμίζει τοὺς πίνακες τῆς σχολῆς τοῦ Τισιανοῦ ποὺ εἶχε στὴ συλλογή του ὁ καρδινάλιος Ἀλντομπραντίνι, ἀλλὰ τὸ πρότυπο τοῦ Βάκχου εἶναι ὁ Ἑρμῆς τοῦ *Συμποσίου τῶν Θεῶν* τοῦ Τζιοβάννι Μπελλίνι. Τὸ ἔργο αὐτὸ τοῦ Πουσσὲν ζωγραφίστηκε ἀνάμεσα 1631 καὶ 1633.



V. ΑΡΤΕΜΙΣ ΚΑΙ ΕΝΔΥΜΙΩΝ (γύρω στὰ 1631 — 122 × 169 ἑκ.). *Ντητρόιτ, Ἰνστιτοῦτο Τεχνῶν.* — Τὴν αὐγή, ὅταν ὁ Ἀπόλλωνας (ὁ Ἥλιος) ὑψώνεται μὲ τὸ ἅρμα του στὸν οὐρανό, ἡ Ἄρτεμη (τὸ Φεγγάρι) εἶναι ἐλεύθερη νὰ ξαναγυρίση στὸν ἀγαπημένο της βοσκό, τὸν Ἐνδυμίωνα. Στὰ δεξιὰ μιὰ φτερωτὴ μορφὴ παραμερίζει τὸ παραπέτασμα τῆς νύχτας ἀποκαλύπτοντας τὸν Ὕπνο ποὺ κοιμᾶται.



VI–VII. Η ΑΡΠΑΓΗ ΤΩΝ ΣΑΒΙΝΩΝ (154 × 206 ἑκ.). *Νέα Ὑόρκη, Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο.* — Τὸ ἔργο αὐτὸ χρονολογεῖται στὸ 1637 καὶ εἶναι μερικὰ χρόνια μεταγενέστερο ἀπὸ τὴν παραλλαγὴ ποὺ βρίσκεται στὸ Λοῦβρο. Στὸν πίνακα αὐτὸ τῆς Νέας Ὑόρκης ἡ σύνθεση εἶναι εὐρύτερη, οἱ στάσεις πιὸ χαλαρὲς καὶ ἡ δράση συγκεντρώνεται σὲ συμπλέγματα μορφῶν ποὺ θυμίζουν γλυπτά.



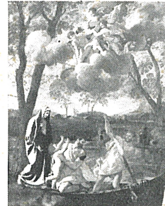
VIII. Η ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΚΑΙ ΟΙ ΣΑΤΥΡΟΙ (77 × 100 ἑκ.). *Ζυρίχη, Οἶκος Τέχνης.* — Τὰ περιστέρια στὸ ἀριστερὸ μέρος τοῦ πίνακα δείχνουν ὅτι πρόκειται γιὰ τὴν Ἀφροδίτη. Ὁ Πουσσὲν ξαναζωντανεύει ἐδῶ μὲ ἀξιοσημείωτη ζωγραφικὴ τόλμη, παίρνοντας βέβαια ὑπόψη του καὶ τὶς προτιμήσεις τῶν πελατῶν του, τὸ ἑλκυστικὸ θέμα ποὺ σχετίζεται ἄμεσα μὲ τὴ βενετσιάνικη παράδοση.



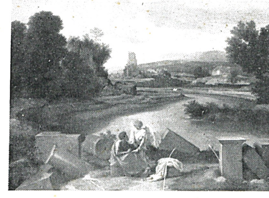
IX. ΑΦΡΟΔΙΤΗ (71 × 96 ἑκ.). *Δρέσδη, Πινακοθήκη.* — Ἀκόμα ἕνας πίνακας ποὺ ἀποδεικνύει πόσο μελέτησε ὁ Πουσσὲν τὸν Τισιανό, μὲ τὴν ἐκθαμβωτικὴ γύμνια τῆς θεᾶς πάνω στὸ ἀστραφτερὸ ὕφασμα. Παρόμοια θέματα, τὸ δέκατο ἕβδομο αἰώνα, εἶναι γεμάτα αἰσθησιασμό, ἀντίθετα μὲ τὸ κλίμα τῆς Ἀντιμεταρρύθμισης ποὺ τὸ ἀρνήθηκε ὁλοκληρωτικὰ ἡ ἐποχὴ τοῦ μπαρόκ.



X. Η ΠΡΟΣΚΥΝΗΣΗ ΤΩΝ ΠΟΙΜΕΝΩΝ (96 × 73 ἑκ.). *Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.* — Τὸ ἀρχιτεκτονικὸ θέμα τῶν ἐρειπίων, καθὼς καὶ ἡ ὁμάδα τῶν χερουβεὶμ ποὺ σκορπίζουν λουλούδια, ἔχουν ἀποδοθῆ στὸ ὕφος τοῦ Βερονέζε. Ἀλλά, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν κλασικὸ χαρακτήρα τοῦ θέματος, καὶ οἱ χρωματικοὶ τόνοι δὲν ἀπομακρύνονται ἀπὸ τὶς λαμπερὲς βενετσιάνικες χρωματικὲς ἁρμονίες.



XI. Η ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΙΓΥΠΤΟ (134 × 99 ἑκ.). *Κλήβελαντ (Ὀχάιο), Μουσεῖο Τέχνης.* — Αὐτὸ τὸ μᾶλλον σπάνιο εἰκονογραφικὸ θέμα τὸ συναντᾶμε καὶ σ' ἕναν πίνακα τοῦ Λουδοβίκου Καρράτσι (ποὺ φυλάσσεται στὴν Κάζα Τακκόνι τῆς Βολωνίας). Ὁ σταυρός, ποὺ προοιωνίζει τὸ μαρτύριο τοῦ Γολγοθᾶ, ἐμφανίζεται στὸν Ἰησοῦ, ποὺ ἀπεικονίζεται ἐδῶ σὲ νεαρὴ ἡλικία.



XII. Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑΤΘΑΙΟΣ ΚΑΙ Ο ΑΓΓΕΛΟΣ (γύρω στὰ 1643—99 × 135 ἑκ.). *Βερολίνο - Ντάλεμ, Μουσεῖο.* — Αὐτὸ τὸ ἐξαίσιο, γαλήνιο τοπίο μὲ τοὺς μεγάλους μαιάνδρους τοῦ νωχελικοῦ ποταμοῦ καὶ τοὺς μακρινοὺς λόφους εἶναι ἴσως τὸ ἔργο μὲ τὴ μεγαλύτερη συγκίνηση ἀπ' ὅσα μᾶς ἄφησε ὁ Πουσσὲν - τοπιογράφος. Οἱ φωτεινοὶ μαγευτικοί του τόνοι προαναγγέλλουν τὸν Κορό.



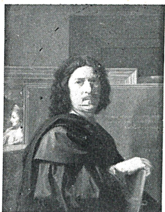
XIII. ΤΟΠΙΟ ΜΕ ΤΟΝ ΟΡΦΕΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΕΥΡΥΔΙΚΗ (124 × 209 ἑκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο.* — Ἡ γενικὴ σύλληψη τοῦ ἔργου ἀνταποκρίνεται στὸ κριτήριο τῶν διακοσμήσεων τοῦ Καρράτσι γιὰ τὸ μέγαρο Ἀλντομπραντίνι, ποὺ ἀκολούθησε καὶ ὁ Ντομενικίνο. Ὁ Πουσσὲν ὅμως ξεπερνᾶ ὅλους τοὺς προηγούμενους μὲ τὴν ὑπέρτατη ἰσορροπία καὶ τὴ χρωματικὴ διαύγεια τοῦ ἔργου του.



XIV. ΤΟ ΦΘΙΝΟΠΩΡΟ ἢ ΤΟ ΣΤΑΦΥΛΙ ΑΠΟ ΤΗ ΓΗ ΤΗΣ ΕΠΑΓΓΕΛΙΑΣ (118 × 160 ἑκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο.* — Στὴν τελευταία καὶ θαυμαστὴ περίοδο τῆς καριέρας του ὁ Πουσσὲν δημιούργησε τὶς *Τέσσερεις Ἐποχές*, ἕνα σύνολο ἀπὸ πίνακες διαφορετικοὺς μεταξύ τους. Ἐδῶ ὁ καλλιτέχνης διάλεξε τὴν πλούσια σοδειὰ τῆς Γῆς τῆς Ἐπαγγελίας γιὰ νὰ συμβολίση τὸ φθινόπωρο.



XV. Ο ΧΕΙΜΩΝΑΣ ἢ Ο ΚΑΤΑΚΛΥΣΜΟΣ (110 × 160 ἑκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο.* — Ἡ σειρὰ τῶν *Τεσσάρων Ἐποχῶν* εἶναι ἡ τελευταία ποὺ θὰ ζωγραφίση ὁ Πουσσέν, ἀπὸ τὸ 1660 ὡς τὸ 1664, γιὰ λογαριασμὸ ἑνὸς πελάτη του. Τοὺς πίνακες αὐτοὺς τοὺς ἀγόρασε ὁ Λουδοβίκος ΙΔ΄. Ἐδῶ ὁ Πουσσὲν διάλεξε μιὰ σκηνὴ ἀπὸ τὸ βιβλικὸ θέμα τοῦ Κατακλυσμοῦ γιὰ νὰ συμβολίση τὸ χειμώνα.



XVI. ΑΥΤΟΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ (98 × 74 ἑκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο.* — Ζωγραφισμένη γιὰ λογαριασμὸ τοῦ ντὲ Σαντελοὺ (ὅπως ἕνα ἄλλο πορτραῖτο, τοῦ 1641, ποὺ βρίσκεται στὸ Κρατικὸ Μουσεῖο τοῦ Βερολίνου, εἶναι ζωγραφισμένο γιὰ τὸν τραπεζίτη Πουαντέλ). Σ' αὐτοὺς τοὺς δυὸ σημαντικοὺς Παριζιάνους μαικῆνες ἀφιερώνει τὴν εἰκόνα του ὁ Πουσσέν, περήφανος ποὺ ἔγινε διάσημος.



XVII. ΤΟ ΒΑΣΙΛΕΙΟ ΤΗΣ ΦΛΩΡΑΣ (118 × 175 ἑκ., λεπτομέρεια). *Δρέσδη, Πινακοθήκη.* — Τὸ θέμα εἶναι παρμένο ἀπὸ τὶς «Μεταμορφώσεις» τοῦ Ὀβιδίου. Ἡ Φλώρα σκορπίζει λουλούδια, ἐνῶ ὁ Νάρκισσος σκύβει σ' ἕναν ἀμφορέα γεμάτο νερὸ ποὺ κρατάει ἡ νύμφη Ἠχώ. Τὸ ἔργο λούζεται στὸ νεοβενετσιάνικο κλίμα, ὅπως ὅλα τὰ ἔργα τοῦ Πουσσὲν τῆς πρώτης ρωμαϊκῆς περιόδου.

1









V









VIII





X







XIII








EFFIGIES NICOLAI POVSSINI ANDE
YENSIS PICTORIS. ANNO ÆTATIS.
ROMÆ ANNO IVBILEI
1650.

Ἡ ἀνταλλαγὴ τῶν τευχῶν μὲ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίση ἀπὸ τὶς 10 Ὀκτωβρίου.

Τὸ τεῦχος ΕΛ ΓΚΡΕΚΟ (44) περιέχει 12 σελίδες ἐπιπλέον, δηλαδὴ 4 ἔγχρωμες εἰκόνες ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ μεγάλου Κρητικοῦ ζωγράφου ποὺ βρίσκονται στὰ Ἑλληνικὰ Μουσεῖα καὶ 8 σελίδες μὲ κείμενα τῶν Νίκου Καζαντζάκη, Παναγιώτη Κανελλόπουλου, Κωνσταντίνου Δ. Μέρτζιου, Ἀλέξανδρου Γ. Ξύδη, Κώστα Οὐράνη, Ζαχαρία Παπαντωνίου, Παντελῆ Πρεβελάκη καὶ Μανόλη Χατζηδάκη.

Τὸ τεῦχος ΜΙΧΑΗΛ ΑΓΓΕΛΟΣ (45) περιέχει 8 σελίδες ἐπιπλέον, δηλαδὴ 4 ἔγχρωμες εἰκόνες καὶ 4 σελίδες μὲ κείμενα.

Τὸ ἑπόμενο τεῦχος μας:



Ἤδη ἐκυκλοφόρησαν:

1. Ρενουὰρ 2. Τουλοὺζ-Λωτρὲκ 3. Βὰν Γκὸγκ 4. Ντελακρουὰ 5. Γκωγκὲν 6. Ἔνγκρ 7. Μανὲ 8. Μονὲ 9. Ντεγκὰ 10. Σεζὰν 11. Ρουσσὼ 12. Σερὰ 13. Ἔνσορ 14. Ντωμιὲ 15. Καντίνσκυ 16. Τζιόττο α΄ 17. Τζιόττο β΄ 18. Πάολο Οὐτσέλλο 19. Λεονάρντο ντὰ Βίντσι 20. Βὰν Ἄυκ 21. Βὰν ντὲρ Βάυντεν 22. Μποττιτσέλλι 23. Φρὰ Ἀντζέλικο 24. Φιλίππο Λίππι 25. Μαζάτσιο 26. Μαντένια 27. Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα 28. Ἱερώνυμος Μπὸς 29. Ἀντονέλλο ντὰ Μεσσίνα 30. Μπελλίνι. 31. Ραφαὴλ α΄ 32. Ραφαὴλ β΄ 33. Ντύρερ 34. Χόλμπαϊν 35. Μπρέγκελ 36. Καρπάτσιο 37. Τζιορτζιόνε 38. Τισιανὸς α΄ 39. Τισιανὸς β΄ 40. Βερονέζε 41. Καραβάτζιο 42. Γκρύνεβαλντ 43. Τιντορέττο 44. Ἐλ Γκρέκο 45. Μιχαὴλ Ἄγγελος 46. Γκόγια 47. Βελάσκεθ 48. Ρούμπενς 49. Ρέμπραντ 50. Φρὰνς Χὰλς 51. Νταβὶντ 52. Μουρίλλο

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς

«ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Τισιανὸς	Πικάσσο
Ρούμπενς	Μοντιλιάνι
Βελάσκεθ	Ντὲ Κίρικο
Ρέμπραντ	Γύζης
Γκόγια	Λύτρας
Νταβὶντ	Βολανάκης
Ματὶς	Παρθένης κ.ἄ.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Ἀπὸ τὸν Τζιόττο στὴν Ἀναγέννηση
2. Ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση στὸν Γκρέκο
3. Ἀπὸ τὸν 17ο Αἰώνα στὸν 19ο
4. Ἀπὸ τὸν 19ο Αἰώνα στὸν 20ὸ
5. Εἰκοστὸς Αἰώνας
6. Ἕλληνες Ζωγράφοι

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

ΕΚΤΥΠΩΣΙΣ Ι. ΠΕΠΠΑΣ - Γ. ΡΑΓΙΑΣ Ο.Ε. τηλ. 255-208.

Η ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ ΤΟΥ Γ΄ ΤΟΜΟΥ

1. Ἡ βιβλιοδεσία τοῦ ἔργου εἶναι στερεά, καλλιτεχνικὴ καὶ κοσμεῖται ἀπὸ πολύχρωμη κουβερτούρα. Ὁ κάθε τόμος εἶναι τοποθετημένος μέσα σὲ θήκη ἀπὸ χαρτόνι 300 γραμ.

2. Οἱ προσκομίζοντες ΜΟΝΟ στὸ βιβλιοπωλεῖο μας (Πανεπιστημίου 34 στὸ ΚΕΝΤΡΟ τῆς στοᾶς) τὰ τεύχη 31 - 45 θὰ παραλαμβάνουν τὸ βιβλιοδετημένο τόμο ἀφοῦ καταβάλουν δρχ. 150 γιὰ τὴν ἀξία τῆς βιβλιοδεσίας. Γιὰ τὴν ἀρτιότερη ἐμφάνιση τοῦ τόμου ξανατυπώσαμε τὶς 15 ἔγχρωμες εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων καὶ τὶς τοποθετήσαμε στὸν τόμο. Ἐπίσης προσθέσαμε ὀκτὼ σελίδες μὲ τὴν εἰσαγωγὴ τοῦ τόμου καὶ ὀκτὼ σελίδες μὲ τὰ περιεχόμενα καὶ τὰ εὑρετήρια.

3. Ἡ ἀνταλλαγὴ τῶν τευχῶν μὲ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίση ἀπὸ τὶς 10 Ὀκτωβρίου

Οἱ Ἐκδοτικοὶ Οἶκοι «FABBRI» καὶ «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στὴν Ἑλλάδα τὴ μεγαλύτερη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο, τὴν ἔκδοση

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θὰ ὁλοκληρωθοῦν σὲ ἐνάμιση χρόνο, σὲ ἕξι πολυτελέστατους τόμους μὲ πρότυπη καλλιτεχνικὴ βιβλιοδεσία. Θὰ ἔχουν συνολικὰ πάνω ἀπὸ 800 σελίδες κειμένου καὶ 1.600 ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τόμος θὰ περιλαμβάνη 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ὁ τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ εἶναι μιὰ ἐργασία πρωτότυπη καὶ μοναδικὴ στὴ χώρα μας.

Κάθε βδομάδα, σ᾽ ἕνα ξεχωριστὸ πολυτελὲς τεῦχος - βιβλίο, κι ἕνας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ἕνα βιβλίο ποὺ θὰ περιέχη τὴ βιογραφία του, ὑπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια καὶ κριτικὲς πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο του καὶ τὴν ἐποχή του καί, τὸ κυριότερο, πλούσια ἀνθολόγηση τοῦ ἔργου του σὲ ὑπέροχες ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τεῦχος - βιβλίο θὰ εἶναι μεγάλου σχήματος (27 × 37 ἑκ.) σὲ χαρτὶ illustration 180 γρ. καὶ θὰ κυκλοφορῆ τώρα στὴν ἐπαναστατικὴ τιμὴ τῶν 30 δρχ. τὴν ἑβδομάδα. Μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ κάθε τόμου, τὰ τεύχη τῶν ξένων ζωγράφων θὰ πωλοῦνται 60 δρχ., ἐνῶ τῶν Ἑλλήνων 90 δρχ. τὸ καθένα.

Ἔτσι, μὲ ἐλάχιστα χρήματα, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκτήση τὴν πιὸ μεγάλη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο.

Φτιάξτε καὶ σεῖς τὴν προσωπική σας πινακοθήκη! Κάθε ἀντίτυπο εἶναι καὶ ἕνα πρωτότυπο!